Structures narratives de « Moïse sauvé »

Gérard Genette

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/baroque/280>

DOI : 10.4000/baroque.280

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1969

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Gérard Genette, « Structures narratives de « Moïse sauvé » », *Baroque* [En ligne], 3 | 1969, mis en ligne le 26 avril 2012, consulté le 11 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/280> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.280>

Ce document a été généré automatiquement le 11 juin 2022.

© Tous droits réservés

Structures narratives de « Moïse sauvé »

Gérard Genette

- 1 Au deuxième chapitre de l'*Exode*, le récit de l'exposition de Moïse et de son adoption par la fille de Pharaon tient en quelques lignes. Sur ce bref argument, Saint-Amant compose une « idylle héroïque » de quelque six mille vers. Il est donc légitime de considérer ce *Moïse sauvé* comme un exercice d'amplification et de l'étudier comme tel : le sujet est emprunté et son analyse mettrait davantage en cause le texte biblique que celui de Saint-Amant ; c'est donc l'amplification elle-même, la mise en œuvre du donné biblique qui retiendra notre attention. *Amplification* est à prendre ici dans son double sens, quantitatif et qualitatif : c'est à la fois le « développement » au sens classique, ce que Saint-Amant lui-même appelle dans sa Préface¹ « étendre » l'idylle, ou encore « mêler des épisodes pour remplir la scène », et l'*auxésis* ou *amplificatio* proprement dite de la rhétorique ancienne, qui consiste à grossir l'importance historique, morale, religieuse... du sujet traité. On verra que ces deux effets sont presque constamment liés dans le travail de Saint-Amant.
- 2 À considérer les choses formellement et *in abstracto*, il existe, me semble-t-il, trois façons d'étendre un récit, que l'on pourrait appeler respectivement amplifications par développement (ou expansion), par insertion, et par intervention. Ces termes sont d'ailleurs très approximatifs, et nous aurons par la suite à préciser le statut narratif de ces trois catégories et à proposer des dénominations plus rigoureuses.

- 3 L'amplification par développement est une simple expansion du récit. Elle consiste à le gonfler en quelque sorte de l'intérieur en exploitant ses lacunes, en diluant sa matière et en multipliant ses détails et ses circonstances. Dans l'absolu, ce procédé est à lui seul d'un rendement indéfini, et l'on n'a pas attendu l'exemple de Joyce pour savoir qu'une action de vingt-quatre heures (et même, dans le cas qui nous occupe et selon la propre estimation de l'auteur, de « la moitié de ce temps »²) peut donner prétexte à une œuvre

de grande envergure. Pour qui veut entrer dans la voie de l'infiniment petit, l'expansion interne du récit est en principe sans limites, et les seules bornes, tout empiriques, que puisse rencontrer l'auteur sont celles de sa propre patience et de la patience de son public.

- 4 Bien qu'on lui ait souvent reproché de tomber dans le péché mariniste de la description infinie, et qu'il proclame lui-même dans sa Préface³ que « la description des moindres choses est de (son) apanage particulier » et que « c'est où (il) emploie le plus souvent toute (sa) petite industrie », jugeant après d'autres que « la nature avait acquis plus de gloire et s'était montrée plus ingénieuse et plus admirable en la construction d'une mouche qu'en celle d'un éléphant », et même s'il est incontestable qu'il rencontre dans les *excursus* descriptifs sa thématique la plus profonde et son plus grand bonheur poétique⁴, contrairement à ce que peut laisser croire une lecture anthologique, ce n'est pas dans cette direction que Saint-Amant a déployé le plus d'efforts pour élever le récit de l'exposition de Moïse à la dignité d'une idylle qui, malgré ses protestations de modestie, ne laisse pas de se vouloir *héroïque*. L'essentiel, en fait, est ici un travail de dramatisation. Ce qui, dans la Bible, n'était qu'un séjour sans incident à l'abri des roseaux devient, selon le mot même de l'auteur au cinquième vers de son poème,

.....la première aventure
D'un héros dont la gloire étonna la nature ;
Je décris les hasards qu'il connut au berceau,

ajoute-t-il, désignant certainement par ce terme de berceau la nacelle de jonc enduite de poix et de bitume : les hasards annoncés ici sont donc les dangers successifs qui vont assaillir Moïse dans sa cachette aquatique, dangers que le texte biblique ne mentionne nullement⁵, et qui sont donc, au sens fort, des « incidents » forgés par le poète. Avant de revenir sur le détail de ces épreuves, il faut indiquer dès maintenant que leur succession, soigneusement étalée à peu près tout au long du poème, a pour fonction de manifester le caractère « hasardeux » de l'exposition, et donc de créer la tension dramatique qui manquait au récit originel. Cette tension peut être exprimée par l'énoncé interrogatif : « Moïse survivra-t-il à ces épreuves ? », ou du moins, puisque la connaissance universelle du dénouement, le titre du poème et son résumé liminaire, et aussi les lois du genre, rassurent par avance le lecteur sur l'issue de l'aventure : « Comment Moïse survivra-t-il à ces épreuves ? »

- 5 Cette dramatisation du récit est à la fois indiquée et accentuée par une ouverture en forme de débat qui ne figurait pas non plus dans le texte biblique et qui n'est évidemment rendue possible que par le caractère problématique donné par Saint-Amant au sort de son héros exposé (exposé, maintenant, au sens fort du terme) : c'est, après le rappel de la persécution déclenchée par Pharaon contre les Hébreux, un dialogue entre les parents de Moïse, Amram et Jocabel, sur la meilleure façon de soustraire celui-ci à l'arrêt de mort lancé contre les enfants mâles. C'est Amram qui propose de le cacher dans les roseaux, mais Jocabel craint que le remède ne soit pire que le mal : n'est-ce pas

...Choisir un refuge au sein même des maux ?
À quoi Amram réplique qu'
En la terre où nous sommes

Les monstres les plus fiers sont plus doux que les hommes
et invoque la protection divine. Dieu lui-même, en effet, leur désigne d'un trait de feu l'endroit où Moïse sera exposé, et Amram réprime les dernières hésitations de Jocabel en lui rappelant l'obéissance dont fit preuve Abraham à l'égard d'un ordre bien plus

cruel. Jocabel se résigne donc, mais les derniers vers la première partie nous la montrent, au moment où elle abandonne son fils, en proie à une terrible angoisse⁶.

- 6 Ici, une nouvelle invention dramatique vient rétablir l'équilibre en montrant à quel autre danger cette exposition vient de soustraire Moïse : rentrant chez elle, Jocabel trouve sa cabane envahie par les « perquisiteurs » de Pharaon, qui ne ressortiront qu'après avoir « tout renversé sens dessus dessous »⁷ et s'être assurés qu'aucun nourrisson mâle ne s'y trouvait. Mais il faut bien voir que cette alerte ne soulage en rien le sort de Moïse : elle le montre au contraire suspendu entre deux ordres de périls, ceux qu'il court du fait de l'exposition même, et ceux qui naîtraient de sa découverte par la police égyptienne. Toutefois, cette seconde menace ne sera plus exploitée au cours du poème : tout va désormais se passer entre Moïse et les forces naturelles et surnaturelles qui rôdent autour de son berceau flottant.
- 7 Il n'est pas pour autant, livré seul aux assauts de ces forces. Le texte de l'*Exode* mentionnait la présence de sa sœur, chargée de le protéger ou au moins de donner l'alarme en cas de danger. Saint-Amant développe ce personnage tutélaire, d'ailleurs inactif dans le récit biblique, et qui le restera dans le sien comme il convient à une bergère, en lui donnant deux adjuvants de son invention, qui joueront au contraire un rôle décisif dans la protection du héros : ce sont le jeune berger Elisaph et le vieux pêcheur Merary. Ce trio constituera, jusqu'à l'entrée en scène de la princesse, l'essentiel du personnel dramatique du poème, participant tantôt à la dynamique des combats autour du berceau, tantôt, si l'on peut ainsi dire, à la contre-dynamique des intermèdes introduits pour là détente et l'ornement du récit.
- 8 Les épreuves subies par Moïse sont au nombre de quatre. C'est d'abord, au Chant III⁸, l'attaque par un crocodile, repoussée conjointement par Elisaph et Merary qui terrassent le monstre après un long combat ; à cette première épreuve se rattache une alerte secondaire : Elisaph, mordu par le crocodile, tombe sans connaissance après la victoire ; il sera guéri par un emplâtre miraculeux indiqué à Merary par une apparition céleste. Survient alors l'intermède du repas rustique improvisé par les trois personnages. La deuxième épreuve est au Chant VI, c'est une tempête qui s'élève sur le Nil et qui sera calmée par une intervention divine. Ici encore, une alarme secondaire, qui touche cette fois la jeune fille : dans sa joie de retrouver le berceau intact et son occupant sain et sauf, elle tombe à l'eau, d'où elle sera tirée par Elisaph, toujours aidé par Merary. Suit encore un intermède de détente consacré aux propos et manèges amoureux de Marie et d'Elisaph, qui représentent la part de la pastorale dans ce genre mixte qu'est l'idylle héroïque (Chant VII). La troisième épreuve (Chants VII et VIII) est une attaque par un essaim de mouches, qui sera chassé par un tourbillon suscité par les anges. La dernière, au Chant X, est livrée par un vautour qu'Elisaph et Merary mettront en fuite avec l'aide d'un ange: on voit que le rôle de la protection divine est capital tout au long de cette exposition.
- 9 À propos de ces quatre épreuves⁹, Saint-Amant soulève dans sa Préface une question qui restera probablement sans réponse, mais qu'il faut au moins signaler :

Le Tasse dit en ses Discours du poème héroïque qu'il avait fait plus de la moitié de sa Jérusalem sans avoir songé aux allégories, mais qu'il y songea dans tout le reste. Je ne feindrai point de dire là-dessus que j'y ai songé en la plupart de mes inventions, et que tous les accidents qui arrivent à Moïse dans le berceau, toutes les attaques de la tempête, du crocodile, des mouches et du vautour, dont il est persécuté, outre que ce sont des suppositions vraisemblables, naturelles, plausibles, et en l'état et au lieu où il était, contiennent encore quelque chose de mystérieux. Il

y a un sens caché dessous leur écorce qui donnera de quoi s'exercer à quelques esprits; mais dans la recherche qu'ils en pourront faire, peut-être me feront-ils dire des choses à quoi je ne pensai jamais.¹⁰

J'ignore si ces encouragements plus qu'ambigus susciteront l'attention des amateurs de symboles; il me semble en tout cas que la fonction dramatique de ces quatre épisodes est assez évidente pour justifier leur présence en dehors de toute interprétation allégorique.

- 10 Dans les trois dernières parties, l'intérêt se porte sur la princesse Termuth, fille de Pharaon, qui est l'agent du dénouement, et dont Saint-Amant a particulièrement soigné la présentation extérieure et ce que la critique anglo-saxonne appellerait la « caractérisation ». Son portrait physique, la description de sa demeure, puis de sa piscine, et le récit de son bain offrent quelques-uns des passages les plus séduisants du poème ; et, d'autre part, Saint-Amant, ayant lu dans Philon que la princesse était mariée¹¹, a tiré de cette indication une circonstance destinée à « humaniser » un personnage quelque peu hiératique, et surtout à motiver son rôle, tout à fait arbitraire dans le récit biblique : Termuth serait stérile et l'adoption de Moïse serait pour elle une consolation. Ajoutons encore à propos du dénouement que les fiançailles de Marie et d'Elisaph lui apportent une touche évidemment plus romanesque qu'héroïque.
- 11 Ainsi se présente dans ses grandes lignes le travail de développement, au sens strict, dans *Moïse sauvé*. Il consiste donc pour l'essentiel en une dynamisation du récit, dépourvu de tout suspens dans sa forme originelle, et qui trouve maintenant sa tension dans le danger constamment maintenu au-dessus de Moïse et sa pulsation dans l'alternance des épisodes dramatiques et des intermèdes idylliques. On voit que le « remplissage » n'est pas nécessairement, comme on pourrait le croire, une addition inerte et sans fonction structurale. Ici, tout au contraire, c'est lui qui apporte au récit la structuration qui lui manquait, mais que peut-être il appelait.

- 12 Le deuxième mode d'amplification procède par insertion d'un ou plusieurs récits seconds à l'intérieur du récit premier. Second est à prendre ici non pas du point de vue d'une hiérarchie d'importance, car un récit second peut fort bien être le plus long et/ou le plus essentiel (comme on le voit souvent chez Balzac, par exemple dans la *Grande Bretèche* où le récit premier n'est qu'un encadrement), mais quant au niveau de médiation narrative : est récit second tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier. L'espèce la plus fréquente en est évidemment (surtout au XVII^e siècle) l'histoire racontée par un personnage, mais nous verrons plus loin qu'il peut en exister d'autres. Du point de vue du contenu narratif, ce récit second peut être, par rapport au récit premier (et si l'on me passe ces termes barbares) soit *homodiégétique*, c'est-à-dire concernant par exemple les mêmes personnages que le récit principal (exemple : les récits d'Ulysse chez Alkinoos), soit *hétérodiégétiques*, c'est-à-dire se rapportant à des personnages entièrement différents, et donc en général à une histoire sans rapport de contiguïté avec l'histoire première (ce qui, bien entendu, n'exclut pas une relation d'un autre ordre, d'analogie, de contraste...) : exemple, le récit du *Curieux impertinent* dans *Don Quichotte*. Ces deux types ne s'opposent d'ailleurs que d'une manière relative, et non pas absolue, car il est évident qu'un récit second peut avoir une relation de contenu diégétique plus ou moins étroite, plus ou moins lointaine avec le récit premier : toutes les gradations sont

possibles. Ce qui en revanche est absolu, c'est la différence de *statut* narratif entre l'histoire directement racontée par le narrateur (« l'auteur ») et l'histoire racontée dans cette histoire et par un de ses constituants (personnage ou autre) : l'histoire au second degré. Convenons de marquer cette opposition formelle en nommant *diégétique* le niveau premier, et *métadiégétique* le niveau second, quel que soit le rapport de contenu entre ces deux niveaux. Les amplifications par expansion que nous avons rencontrées tout à l'heure peuvent alors être qualifiées d'amplifications diégétiques (ou *intradiegétiques*) en ce qu'elles appartiennent totalement et directement au plan constitué par l'histoire de l'exposition de Moïse et ses divers constituants tels que Moïse, Jocabel, Marie, Pharaon, le Nil, ses crocodiles, ses mouches, ses tempêtes... Les amplifications par insertion que nous allons relever maintenant seront métadiégétiques en ce sens qu'elles seront diégétiques au second degré, et que, par exemple, les personnages du récit premier seront devant elles comme nous sommes devant eux.

- 13 Ces insertions sont au nombre de cinq, mais il en est deux que leurs dimensions et leur fonction mettent un peu à part. La première est le récit fait par Amram, dans la discussion déjà mentionnée avec Jocabel, du sacrifice d'Abraham. Ce morceau de trente-six vers¹² est de fonction essentiellement persuasive, il entre dans l'argumentation d'Amram (Les voies de Dieu sont impénétrables, ne discutons pas ses ordres) et sa brièveté comme sa fonctionnalité y empêchent la narration d'accéder à ce minimum d'autonomie qui définit le récit: Amram ne cesse, pendant toute sa tirade, de penser davantage à sa propre situation qu'à celle de son ancêtre, et davantage à sa démonstration qu'à l'histoire qu'il raconte, et dont il accentue la valeur éristique au détriment de sa réalité événementielle: récit allégorique, donc, et entravé, et qui ne réussit pas à prendre son vol.
- 14 Autre insertion avortée, pour une raison d'ailleurs très différente, l'évocation du Déluge qui se trouve à la fin de la troisième partie¹³. Le mode de représentation est ici remarquable: il s'agit d'une tapisserie que Jocabel est en train d'achever. Ce procédé rappelle celui par lequel Catulle introduit le tableau d'Ariane à Naxos dans le récit des noces de Thétis et de Pélée¹⁴; mais alors que Catulle oubliait très vite le prétexte représentatif (une étoffe étalée sur la couche des nouveaux époux) pour animer son personnage, le faire parler, et même l'abandonner pour nous raconter le châtiment de l'infidèle, bref, passait progressivement du tableau au récit proprement dit, Saint-Amant, qui, nous le verrons, est pourtant fort capable de ce genre d'effets, n'a pas voulu ici dégager la narration de sa chrysalide descriptive: c'est un tableau plus qu'un récit; et même, il n'a pas voulu oublier tout à fait qu'il décrivait une tapisserie, maintenant constamment sa description à la frontière du spectacle représenté et de l'objet représentatif, c'est-à-dire sur le mouvement même de la représentation¹⁵. Cette ambiguïté, qui fait d'ailleurs tout l'intérêt de ce passage, le maintient lui-même aux confins de l'insertion métadiégétique (tableau du Déluge) et de la simple expansion diégétique (description d'une tapisserie): situation paradoxale, mais fascinante, et pour nous fort instructive, car ce jeu sur la limite ne cesse de la manifester et, si j'ose dire, de l'exalter en la transgressant.
- 15 Restent donc à considérer les trois insertions caractérisées qui sont (dans leur ordre d'apparition dans le texte): tout d'abord, le récit fait par Merary, aux Chants II-III et VIII-IX, de la naissance de Jacob, de son conflit avec Esaü, de son départ en Mésopotamie, de son double mariage, de son retour en Canaan, de sa lutte avec l'ange,

et enfin de sa réconciliation avec son frère ; ensuite, le rêve fait par Jocabel, aux Chants IV, V et VI, du destin futur de Moïse depuis son adoption par la princesse jusqu'à la révélation de la loi sur le Sinaï, en passant par les épisodes de l'expédition en Ethiopie¹⁶, du combat contre l'Égyptien, du mariage avec Zéphora, du buisson ardent, des Plaies d'Égypte, du passage de la Mer Rouge, de l'entrée au désert, des combats contre les Amalécites et de l'adoration du Veau d'or; enfin, le récit fait par Amram à la princesse, aux Chants X et XI, des aventures de Joseph depuis sa trahison par ses frères jusqu'à son élévation au rang de premier ministre de Pharaon. Il faut noter que, selon Saint-Amant lui-même¹⁷, cet épisode de Joseph est emprunté à un poème largement antérieur à Moïse sauvé, dont il n'a retenu ici que le début, publiant à part ultérieurement (en 1658) un autre fragment qui raconte la réconciliation finale de Joseph et de ses frères et l'installation d'Israël en Égypte.

- 16 Ces trois épisodes constituent évidemment l'amplification la plus massive du récit puisqu'ils occupent à peu près la moitié du poème. Leurs rapports avec le récit principal posent deux séries de problèmes assez distincts, selon que l'on s'attache à leur contenu narratif ou à leur mode d'insertion.

- 17 Le récit des actions futures de Moïse appartient évidemment, comme les récits d'Ulysse chez Alkinoos, à la catégorie des récits seconds à contenu homodiégétique puisqu'il conserve au moins deux des personnages du récit premier (Moïse et Aaron), et qu'il prend à peu près l'histoire de Moïse au point où la laisse ce récit, tout comme Ulysse interrompra le sien là où Homère l'a lui-même pris en charge ; bref, au mode d'insertion près, il s'agit d'une suite anticipée, comme les récits d'Ulysse constituent un simple retour en arrière. Ce récit a pour rôle essentiel, semble-t-il, une fonction d'amplification au sens ancien : il pallie un inconvénient manifeste, pour un poème héroïque, du récit premier, que Saint-Amant reconnaît lui-même lorsqu'il écrit qu'il n'a pas de « principal héros agissant »¹⁸. Il est déjà apparu, je pense, que le Moïse du récit principal est un héros passif, plutôt vagissant qu'agissant, ce qui est d'ailleurs pardonnable à son âge (trois mois). Une fois seulement, dans l'épisode des mouches, Saint-Amant s'efforce de lui donner une sorte de rôle actif (quoique défensif), le faisant combattre autant qu'il le peut les insectes qui l'assaillent, comme Hercule étouffa les serpents dans son berceau¹⁹. Mais cette action est évidemment limitée et d'une dignité héroïque assez mince. À cette fonction nécessairement faible s'oppose d'une manière éclatante la fonction forte du futur libérateur et législateur du peuple juif : caractère qui se manifeste dès les premières images du rêve où l'on voit Moïse, à peine adopté par la princesse, fouler aux pieds la couronne de Pharaon. Inutile d'insister ici sur le déroulement de ce récit où Saint-Amant suit d'assez près le texte biblique ; remarquons toutefois que l'anticipation ne conduit pas le héros jusqu'à sa mort en vue de Canaan, de même que les récits concernant Jacob et Joseph resteront en suspens. Dans les trois cas, l'interruption est justifiée de façon fort arbitraire : pour Jacob, par la fatigue du narrateur ; pour Joseph, par les occupations de l'auditrice; pour Moïse, par l'arrivée de la tempête et le réveil de Jocabel²⁰. Il y a donc là un parti pris d'inachèvement qu'il faut noter. Notons aussi pour le dernier une curieuse interférence entre l'anticipation onirique et la réalité présente puisque la tempête est apparemment provoquée par la

colère des éléments à l'annonce du sort que leur fera subir Moïse lors des Plaies d'Égypte :

De Moïse aussitôt la perte se conjure :

La vengeance en leur sein veut précéder l'injure²¹.

Situation vraiment prophétique, où l'avenir prédit détermine le présent.

- 18 Ne nous attardons pas davantage sur les aventures de Jacob et de Joseph qui sont elles aussi très proches du récit biblique (sauf atténuation pour bienséance de la bigamie de Jacob), sinon pour marquer la relation, d'ailleurs assez évidente, qui s'établit entre ces trois personnages représentatifs du destin d'Israël : Joseph et Moïse sont manifestement symétriques et complémentaires en tant que Joseph est l'homme de l'exil en Égypte, et Moïse celui de l'exode, c'est-à-dire de la sortie et du retour ; à cette opposition fonctionnelle s'ajoute l'opposition qualificative (de « caractère »), elle aussi bien connue, entre la douceur de Joseph et la violence de Moïse. Par rapport à ces deux figures antithétiques, Jacob incarne assez bien une sorte de synthèse anticipée, lui qui fut successivement l'homme de l'exil²² et l'homme du retour : il faudrait d'ailleurs ajouter en ce qui le concerne (mais ceci est extérieur au récit de Saint-Amant) un second exil lorsqu'il rejoindra Joseph en Égypte avec toute sa famille, et un second retour posthume en Canaan, dans la caverne où sa dépouille rejoint les restes d'Abraham et de Sara : redoublement caractéristique.
- 19 La fonction d'*amplificatio* des épisodes de Jacob et de Joseph est donc manifeste : faute d'avoir reçu un héros agissant, Saint-Amant s'en est finalement donné trois. Mais, à vrai dire, aucun des trois ne joue de rôle proprement épique, c'est-à-dire guerrier, car même Moïse ne livre pas de bataille, laissant aux éléments le soin d'anéantir l'armée de Pharaon. Le seul homme de guerre, comme on le sait, c'est Josué, qui apparaît effectivement pour combattre les Amalécites à la fin de l'épisode de Moïse : ce qui fait peut-être un quatrième héros (sans compter Aaron, fidèle ici à son rôle d'adjoint sacerdotal et de porte-parole de son frère cadet). Mais on sait que Saint-Amant ne vise pas exactement à l'épique²³ : l'héroïsme auquel il s'attache est moins physique que spirituel, ce qu'il indique clairement en disant que ses personnages « sont non seulement héroïques mais saints et sacrés », et qu'il a osé y faire figurer « Dieu même en sa gloire et en sa magnificence »²⁴ : ce qui nous donne évidemment un cinquième héros, le seul en définitive auquel s'applique pleinement la qualification d'agissant. Quant à Jacob, Joseph, Moïse lui-même et quelques autres, il vaudrait mieux ne les considérer que comme autant de figures représentatives du peuple juif en quête de son destin, symbolisé par la Terre Promise. Et c'est ce destin qui détermine en profondeur les deux fonctions essentielles du récit : le Destinateur Yahvé et le Destinataire Israël. Mais ceci, bien sûr, dépasse quelque peu la contribution personnelle de Saint-Amant au message biblique.

- 20 Le mode d'insertion, ou statut métadiégétique, de ces trois épisodes est diversifié d'une manière que l'on ne peut croire accidentelle. L'épisode de Jacob est, comme on l'a déjà dit, un récit oral confié au vieillard Merary, sous le prétexte assez fragile d'une célébration de l'anniversaire du glorieux ancêtre²⁵. Il y aurait peu à dire sur la forme de ce récit, n'était un fait de composition sur lequel nous reviendrons plus tard.

- 21 Le récit des aventures de Joseph est d'une présentation beaucoup plus subtile : il s'agit d'un commentaire fait par Amram d'une série de peintures représentant divers moments de la vie de Joseph. Nous sommes donc de nouveau dans la situation déjà rencontrée avec la tapisserie du Déluge, mais cette fois-ci, comme chez Catulle, le récit saura se dégager du tableau, l'animer et même l'oublier pour suivre son propre cours jusqu'au point où l'attend le tableau suivant. D'où un mode de narration très particulier, scandé à intervalles plus ou moins réguliers par le retour au prétexte représentatif statique. Autant que l'on puisse reconstituer cette série, les deux ou trois premiers tableaux représentent la scène où ses frères enferment Joseph dans un puits :

Ne te semble-t-il pas, tant la chose est bien peinte,
Qu'en ce tableau muet il forme quelque plainte ?
Qu'il parle, qu'il raisonne, et qu'en cet autre-ci
Il en rend à la fin le courage adouci ?²⁶

Nous le retrouvons ensuite après son évasion, puis le récit le conduit jusqu'à Mme Putiphar :

Cette pompeuse femme ici représentée
Mainte lascive œillade avait sur lui jetée...²⁷

- 22 Suivent la relation de la résistance de Joseph, puis de son emprisonnement. Le tableau suivant le représente interprétant le songe du malheureux panetier de Pharaon²⁸. Le récit de ses exploits se développe alors largement en oubliant le prétexte pictural, jusqu'au triomphe final qui semble commenter le tableau d'Hilaire Pader à la cathédrale de Toulouse, dont M. Mesuret parlait ici même il y a cinq ans :

C'est ce que tu vois peint sur cette toile antique :
J'y remarque partout les charmes de l'optique,
Et l'on dirait encor que les hennissements
y provoquent Memphis aux applaudissements²⁹.

Le dernier tableau évoqué représente les années d'abondance justement prédites par Joseph à Pharaon.

- 23 Cette utilisation de la représentation picturale comme occasion et instrument du récit est d'autant plus remarquable que les deux médiations se trouvent ici en situation de redondance : Amram pourrait évidemment raconter les aventures de Joseph sans s'aider d'une série de tableaux qui illustre son récit bien plus qu'elle ne le guide, et inversement Saint-Amant pourrait fort bien, comme Catulle, paraphraser lui-même ces peintures sans faire intervenir un narrateur second. Il y a donc là un pléonasme du mode de représentation qui manifeste encore une fois l'intérêt du poète pour l'acte représentatif lui-même. Qu'il suffise ici de renvoyer aux pages de Michel Foucault, dans *Les Mots et les Choses*, sur la « représentation de la représentation » dans les *Ménines* de Velasquez, et de rappeler la date de ce tableau : 1658.
- 24 Le récit des aventures de Moïse posait évidemment un problème particulier du fait qu'il s'agit d'une anticipation. Saint-Amant aurait pu faire appel à un discours prophétique du genre de celui, très bref, qu'il attribue au Chant VI à Aaron lorsque celui-ci, au moment de la tempête, rassure sa mère en lui prédisant le salut de Moïse. Il a préféré recourir à l'expédient plus commun du songe dont on sait quelle est la fortune dans la littérature de l'époque. Il y a là, comme dans les tableaux de Joseph, un mode de représentation métadiégétique extérieur à la parole, et donc au récit proprement dit. Saint-Amant n'a pas voulu cette fois redoubler le procédé d'insertion en faisant raconter son rêve par Jocabel elle-même, ce qui aurait été en fait la solution la plus simple, et c'est en son propre nom qu'il commente les visions de Jocabel. Mais il n'a pu

cependant se résoudre à éliminer tout à fait le truchement narratif, comme s'il lui était impossible d'assumer une connaissance directe de ce songe, et c'est à son ange gardien (curieusement présenté, dans un syncrétisme religieux très caractéristique, comme l'auxiliaire de sa muse) qu'il demande, dans une invocation liminaire³⁰, de le lui rapporter afin qu'il puisse lui-même en instruire le lecteur.

- 25 Cet épisode est donc le récit par l'auteur lui-même, mais l'auteur informé par un récit intermédiaire qu'il ne fait que reprendre à son compte, le récit donc à la fois direct et indirect d'une vision onirique qui se déroule dans l'esprit d'un personnage, vision elle aussi à la fois directe et indirecte, puisqu'inspirée et supposant nécessairement à son tour le truchement implicite de la prescience divine: situation plutôt complexe, mais que nous verrons plus loin se simplifier par une sorte de coup de force rhétorique tout à fait inattendu. Notons seulement pour l'instant que ce récit de rêve reste assez proche, au moins en son début, de la technique pseudo-picturale qui présidait au récit d'Amram : Saint-Amant procède d'abord par visions séparées, qu'il décrit telles qu'elles se succèdent dans l'esprit de Jocabel, d'où des clauses telles que : « Elle aperçoit d'abord... », « Elle voit... », « Là, le songe représente... », « Ici le joint Aaron, là se voit... »³¹. Et surtout ceci : alors que tout le reste du poème, récits de Merary et d'Amram compris, est écrit, selon la norme du récit épique, dans un mélange de passé simple et de présent narratif nécessairement dominé par la catégorie du passé, comme le prouve la présence constante de l'imparfait comme temps de la concomitance, le récit de rêve au contraire est entièrement et rigoureusement au présent : c'est-à-dire, malgré l'extension considérable prise par cet épisode, qu'il est maintenu d'un bout à l'autre dans la modalité de la vision présente, ce qui suffit à instaurer une distinction radicale entre le récit onirique et toutes les autres formes de récit. Un tel parti, qui ne peut évidemment pas relever du hasard, montre une science assez fine, ou un instinct assez sûr des valeurs connotatives inscrites dans les structures grammaticales de la langue.

- 26 Le troisième mode d'amplification se distingue des deux autres en ceci, qu'il n'appartient plus, ni directement ni indirectement, à la « diégèse », c'est-à-dire à l'univers spatio-temporel auquel se réfère la narration première. Lorsque Saint-Amant « ajoute » au récit de l'exposition de Moïse l'épisode des amours de Marie et d'Elisaph, cet épisode, « véridique » ou non, appartient à la même sphère événementielle que l'exposition de Moïse elle-même : il lui est contigu dans le temps et dans l'espace. Lorsque Saint-Amant « ajoute » au même récit un épisode concernant Joseph, ou Jacob, ou l'avenir de Moïse, cet épisode peut être plus ou moins éloigné de la sphère initiale, mais son insertion est en principe légitimée par la connaissance, naturelle ou surnaturelle, que les personnages appartenant à cette sphère peuvent avoir d'événements plus lointains, et donc leur capacité d'y introduire la représentation verbale, picturale, onirique ou autre. Mais si le même Saint-Amant veut faire intervenir dans le même *Moïse sauvé*, par exemple sa propre personne, ou Nicolas Poussin, ou la reine Christine de Suède³², il est évident qu'à moins de solliciter au-delà de l'acceptable les moyens déjà suspects et difficiles à manier que lui offre le surnaturel, il lui faudra sortir ouvertement de l'univers diégétique et métadiégétique pour assumer personnellement l'intrusion dans le récit d'éléments à ce point étrangers à l'univers diégétique premier que seul le narrateur lui-même peut les introduire dans le récit. En

face de ces éléments irréductiblement hétérogènes, la solidarité des deux premiers plans se révèle, que nous avons déjà pu soupçonner à propos de la tapisserie du Déluge : il suffit que le lecteur accommode, si j'ose dire, le regard de sa lecture sur le système de représentation plutôt que sur l'événement représenté. Pour que tout le métadiégétique se résorbe en simple diégèse : le Déluge en tapisserie, les actions de Jacob et de Joseph en paroles de Merary ou d'Amram, celles de Moïse en rêve de Jocabel. Avec ce que nous appellerons maintenant l'*extradiégétique*, aucune réduction de ce genre n'est possible, ou plutôt je ne puis résorber la présence de Saint-Amant, de Poussin ou de Christine dans le *Moyse sauvé* qu'en paroles de Saint-Amant lui-même, duquel je ne puis faire, quelque effort que j'y mette, un contemporain de Moïse. Pour ce dernier type d'amplification, nous avons donc quitté l'univers du récit pour celui du discours³³.

- 27 Aristote louait Homère d'être intervenu personnellement dans son œuvre juste autant qu'il le devait, c'est-à-dire le moins possible : «auton gar dei ton poiétèn élakhista legein »³⁴. Ce précepte est la règle d'or de la diction épique, et Moïse sauvé la respecte à peu près autant qu'un autre, bien que Saint-Amant déclare avec quelque exagération que « le lyrique en fait la meilleure partie »³⁵. Les interventions directes du narrateur ne peuvent donc pas constituer une part quantitativement importante du poème, mais elles n'en sont pas moins dignes d'attention pour les problèmes théoriques que soulèvent certaines d'entre elles.
- 28 Au niveau le plus traditionnel se situent les nombreuses invocations à la Muse, sollicitée comme il se doit de favoriser l'inspiration du poète ou de cautionner ses initiatives³⁶. Nous avons déjà rencontré l'apostrophe à l'ange gardien, qui précède la relation du rêve de Jocabel. La première page du poème en contient deux autres dont l'une n'est qu'une banale dédicace à Marie-Louise de Gonzague, reine de Pologne, protectrice de Saint-Amant, mais l'autre, plus curieusement, s'adresse au héros lui-même pour qu'il transmette à son chancre le feu de l'inspiration divine reçue sur le mont Horeb : d'où cette pointe qui concentre en une antithèse substantielle toute la destinée de Moïse :

Sois mon guide toi-même, et fais qu'en ce tableau
Ce feu me serve enfin à te sauver de l'eau³⁷.
- 29 Les interventions du narrateur en tant que tel dans la conduite et l'organisation de son récit ne s'accompagnent pas nécessairement d'une invocation à la Muse. Il arrive à Saint-Amant d'assumer seul ces « indications de régie » dont Georges Blin relève déjà la présence dans le *Roland Furieux*³⁸.
- 30 Le plus souvent, ces intrusions servent soit à signaler et justifier des déplacements (« Mais laissons pour un temps... et voyons... »³⁹), soit, plus fréquemment encore, des abstentions du récit : ellipses ou accélérations, tantôt volontaires (« Je ne vous dirai point... Vous saurez seulement »⁴⁰, « Non, j'en laisse l'image à d'autres à dépeindre »⁴¹), tantôt présentées, selon un topos de modestie bien connu, comme incapacités du discours à égaler son sujet :

À sa description je ne saurais atteindre⁴²,
- 31 ou encore, interrogativement : « Quel pinceau dépeindrait... qui saurait exprimer... »⁴³, « Quel esprit merveilleux aurait assez d'adresse... Je doute si Poussin, ce roi de la peinture... »⁴⁴. Ces formules, toujours appliquées à des lacunes, délibérées ou non, semblent révéler une sorte de gêne à rompre la continuité du récit, et sa tendance, apparemment naturelle, à l'expansion infinie. Contrairement au discours didactique,

toujours prêt à accuser ses longueurs, le discours narratif semble plutôt devoir se justifier lorsqu'il ne dit pas tout ce qu'il pourrait ou devrait dire. Il faut donc considérer ces pseudo-prétéritons moins comme des procédés d'amplification que comme des excuses destinées à couvrir les inévitables défaillances de l'amplification.

- 32 Selon la règle aristotélicienne, Saint-Amant s'abstient le plus souvent de commenter ouvertement les actions ou les caractères, mais il faut signaler au moins une exception remarquable, qui est la page qu'il consacre⁴⁵ à démontrer que la princesse Termuth, avec toutes ses qualités, ne pouvait pas être tout à fait païenne ...
- 33 Ces diverses formes de paraphrase directe, on l'a remarqué, ne peuvent introduire dans le récit que des éléments non narratifs. Il est en effet très difficile à un narrateur, fût-il le plus émancipé, d'introduire en son propre nom dans le récit des éléments narratifs extradiégétiques⁴⁶. Le seul procédé qui en donne l'occasion, semble-t-il, c'est une figure vieille (au moins) comme l'épopée, c'est la comparaison, qui substitue à la relation de contiguïté nécessaire à toute expansion narrative une relation d'analogie (ou de contraste). Ainsi voyons-nous, au premier chant, l'« infernal Hérode », celui du Massacre des Innocents, introduit par l'évidente analogie entre sa conduite et celle de Pharaon⁴⁷, ou encore, d'une manière plus inattendue, Christine de Suède pour un plongeon comparable à celui de Marie au Chant VII⁴⁸, ou le poète lui-même à cause d'un souvenir que lui rappelle la scène de pêche du même Chant VII⁴⁹ : utilisation, semble-t-il, un peu plus hardie que ne le comporte la tradition épique, puisqu'on y voit la comparaison au service de l'anachronisme et de l'anecdote personnelle.
- 34 Il faut enfin dire un mot d'une figure d'intervention très fréquente dans le *Moïse sauvé* et qui appartient à la catégorie que les rhétoriciens nomment la métalepse, c'est-à-dire métonymie étendue à plusieurs mots. Fontanier, par exemple⁵⁰, dit que cette figure représente les poètes « comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent » et qu'ainsi elle les transforme « en héros des faits qu'ils célèbrent », comme lorsqu'on dit que Virgile « fait mourir » Didon au Chant IV de l'*Énéide*. Il faudrait en réalité distinguer deux degrés de ce que j'appellerai la métalepse du narrateur. Dans le premier degré, le narrateur feint d'être, dans une sorte de délire inspiré, le *témoin* des événements qu'il rapporte ou qu'il invente. Ainsi Saint-Amant dit-il : « Mon œil se le figure », « Ah ! j'aperçois Dieu même », « Je la vois, je la vois... »⁵¹. C'est ainsi, en particulier, que le rêve de Jocabel devient, en traversant toutes les médiations évoquées plus haut, une vision du poète lui-même. Le second degré est celui par lequel le narrateur se fait, comme le fit Fontanier, l'un des acteurs de son récit. Cette intervention peut prendre des formes très modestes, où la figure ne se donne que pour ce qu'elle est, comme lorsque Saint-Amant, parlant de la princesse, écrit :

Faisons-la promener : le temps nous y convie
ou, avec un peu plus d'audace, et se substituant à Jahvé :
De reptiles infects qui des marais procèdent
Couvrirai-je l'Égypte ?...
Feraï-je fourmiller une sale vermine ?
Offusquerai-je l'air ?⁵²

- 35 Mais la participation⁵³ du narrateur à son récit devient plus saisissante lorsque, par exemple, après le passage de la Mer Rouge, il s'arrête au seuil du désert et s'interroge avec effroi :

Ne ferions-nous pas bien, ô muse habile et sage,
D'arrêter notre course au bout de ce passage ?
N'est-ce pas assez fait ?

N'est-ce pas assez dit ?
 Du chaud climat de Sur l'ardeur me refroidit...
 Mais de la pâle faim le squelette effroyable
 Me souffle dans l'esprit une peu incroyable...

avant de se décider en ces termes :

Toutefois, quelque assaut que la crainte me livre,
 J'irai, puisque le ciel m'y promet de quoi vivre⁵⁴.

- 36 Ou encore lorsqu'il intervient dans les affrontements, comme les enfants à Guignol, pour dire à l'un: « Courage! » et aux autres: « Traîtres, que faites-vous... Attendez, attendez... »⁵⁵. Je sais bien que ce ne sont là que « figures », mais on doit aussi se rappeler, pour en juger sainement (et les traités du XVII^e et du XVIII^e siècle en portent encore témoignage), combien cette littérature vivait sa rhétorique.

- 37 Saint-Amant déclare au début de sa Préface qu'après être resté « des sept ou huit ans » sans toucher à son *Moïse*,

[...] quand je suis venu à le regarder de pied ferme pour y donner la dernière main et que j'en ai bien considéré toutes les parties, j'ai fait comme celui qui, après de longs voyages, tels qu'ont été les miens, se retrouvant en sa propre maison champêtre et venant à revoir son jardin, en change aussitôt la disposition. Il fait dresser des allées où il n'y en avait point; il fait arracher un arbre d'un côté pour le transplanter de l'autre; change la figure de son parterre; tâche à faire venir au milieu quelque fontaine qui l'embellisse; l'orne de quelques statues; raccommode les espaliers et les renouvelle; si bien qu'encore que ce soit toujours le même fonds et le même enclos, à peine est-il reconnu de ceux qui l'avaient vu auparavant.⁵⁶

- 38 Vraie ou fausse, cette histoire, et la comparaison qui l'accompagne, suffiraient sans doute à indiquer l'importance que Saint-Amant attache aux effets de « composition », c'est-à-dire de succession syntagmatique des unités du récit. Faute de pouvoir suivre page à page le détail de ces effets dans *Moïse sauvé*, disons un mot des caractéristiques les plus massives, qui nous paraissent aussi les plus essentielles.
- 39 Dans le récit fondamental de l'exposition de Moïse, le poète est évidemment guidé par le déroulement chronologique, et nous avons déjà relevé l'effet de contraste et de pulsation qui résulte de l'alternance des « épreuves » et des moments de rémission. Sa liberté était plus grande lorsqu'il s'agissait de distribuer à l'intérieur de ce récit fondamental les épisodes seconds. La distribution à laquelle il s'est finalement arrêté est assez remarquable.
- 40 Le premier épisode est celui de Jacob, qu'il interrompt au début du Chant III l'arrivée du crocodile, et que Merary ne reprendra qu'au Chant VIII: cette longue suspension se situe, dans l'histoire de Jacob, aussitôt après le songe de l'échelle, et donc juste avant l'arrivée chez Laban et la rencontre avec Rachel, ce que Merary souligne en ces termes lorsqu'il reprend le fil de son récit :
- Voici donc Jacob, remarquez bien le lieu :
 Il va voir ses amis après avoir vu Dieu⁵⁷.
- 41 Entre ces deux parties, d'ailleurs inégales (à peu près quatre cent vingt vers d'un côté et neuf cent cinquante de l'autre), s'intercale donc, outre les attaques du crocodile, de la tempête et des mouches, le rêve de Jocabel (à peu près mille deux cents vers). Enfin, l'épisode de Joseph (un peu moins de cinq cents vers) intervient aux Chants X et XI pour

suspendre l'arrivée de Termuth au bord du Nil, et par là retarder le dénouement. Dans cette succession Jacob-Moïse-Jacob-Joseph, la chronologie est donc bousculée au nom d'un parti esthétique, dont la nature nous apparaîtra peut-être plus clairement si nous considérons la relation qu'entretiennent les grandes articulations internes du récit avec la division extérieure en douze parties.

- 42 À propos de cette division, traditionnelle s'il en fut, la Préface s'achève sur une déclaration qui montre le caractère conscient et délibéré du découpage adopté: « J'oubliais à dire que j'ai divisé cette pièce en douze parties; et qu'encore qu'elles soient tellement liées les unes aux autres, qu'on puisse les lire tout d'une teneur ou s'arrêter où l'on voudra, j'ai cru que les pauses n'en seraient point trouvées mauvaises à l'endroit où elles sont »⁵⁸. Or, ce qui frappe d'évidence dès que l'on examine la répartition de ces pauses dans le mouvement propre du récit, ou plutôt la répartition des mouvements du récit par rapport à ces pauses sensiblement régulières (puisque la plupart des parties, sauf la sixième qui est un peu plus longue, se tiennent assez près du chiffre moyen de cinq cents vers), c'est la non-coïncidence des uns et des autres, leur décalage presque systématique. Rien ne serait plus difficile que de donner à chacune de ces parties, comme l'ont fait les scholiastes alexandrins pour l'*Iliade* et l'*Odyssée* et la tradition scolaire pour l'*Énéide*, un titre indiquant l'épisode auquel elle est consacrée. Ainsi, la première partie du récit de Jacob est à cheval sur les Chants II et III, celui de Joseph sur XI et XII, le rêve de Jocabel s'achève en plein Chant VI, Jacob-2 commence deux pages après le début du Chant VIII. La pause entre I et II tombe au milieu du retour de Jocabel, celle entre VI et VII au milieu de la description du calme qui fait suite à la tempête, celle entre VII et VIII au milieu de l'épisode des mouches (ce qu'indique en toute sérénité l'argument de la huitième partie, qui commence ainsi: « Continuation de l'entreprise des mouches »), celle entre XI et XII au milieu de l'épisode du bain de la princesse. Les seules pauses qui coïncident avec des articulations réelles du récit sont III-IV: début du rêve de Jocabel et IX-X: fin du récit de Jacob; deux exceptions-témoins, en quelque sorte, qui montrent que Saint-Amant n'a même pas voulu donner le sentiment d'une irrégularité systématique et donc régulière⁵⁹. Cette recherche assez raffinée de la syncope et de l'enjambement dans le rythme des grandes divisions est à rapprocher de ce qu'écrit Saint-Amant à propos du rythme des vers: « Je ne suis pas de l'avis de ceux qui veulent qu'il y ait toujours un sens absolument achevé au deuxième et au quatrième. Il faut quelquefois rompre la mesure afin de la diversifier; autrement, cela cause un certain ennui à l'oreille, qui ne peut provenir que de la continuelle uniformité; je dirais, qu'en user de la sorte, c'est ce qu'en termes de musique on appelle rompre la cadence, ou sortir du mode pour y rentrer plus agréablement »⁶⁰. Rompre la cadence, sortir du mode, ménager au sein de l'ordre le jeu brutal ou subtil du désordre, sans quoi l'ordre même ne serait plus qu'un cadre vide, tel est le programme, « antimalherbien » s'il en fut, qu'illustre à sa manière et selon ses moyens le Moïse sauvé de 1653. Mais, comme on le sait, il était déjà trop tard, et pour Boileau⁶¹ ce poème est l'œuvre d'un fou.

- 43 Dans la notice qui précède son édition des Œuvres complètes de Saint-Amant, Livet écrivait en 1855: « Son poème de Moïse, son œuvre capitale, a des beautés de premier ordre, malheureusement cachées dans le dédale d'un plan assez mal entendu... »⁶². Dans un manuel paru en 1966, on peut lire: « Cette sorte d'épopée, de composition typiquement baroque... »⁶³. La confrontation de ces deux jugements illustre assez bien l'effet introduit par le concept de baroque, si problématique soit-il, dans notre système

de lecture : ce qui était folie pour Boileau, confusion pour un érudit du Second Empire, est devenu pour nous « typiquement baroque ». C'est là un peu plus qu'une simple substitution de termes : c'est faire sa place, à tout le moins faire une place, à ce qui naguère était forclus dans les ténèbres de l'illisible⁶⁴ ; c'est avouer que l'ordre longtemps considéré comme *naturel* n'était qu'un ordre parmi d'autres ; c'est reconnaître que certaine « folie » peut n'être pas sans raison, que certaine « confusion » peut n'être pas, comme dit Pascal, « sans dessein ».

- 44 Cependant, et même si de nombreux traits relevés dans cette étude (parti pris d'amplification, prolifération des épisodes⁶⁵ et des ornements descriptifs, multiplication des niveaux narratifs et jeu sur cette multiplicité, ambiguïté et interférences ménagées entre le représenté et sa représentation, entre le narrateur et sa narration, effets de syncope, affectation d'inachèvement, recherche simultanée de la « forme ouverte » et de la symétrie, etc.), même si chacun de ces traits, ou à tout le moins leur réunion et leur convergence, peuvent être à bon droit qualifiés de « typiquement baroques » sans qu'il soit nécessaire à ce propos de reprendre le vieil et oiseux débat sur la définition du terme, il reste sans doute que cette spécificité n'est pas ce qui devrait nous retenir le plus. Le Baroque, s'il existe, n'est pas une île (et encore moins une chasse gardée), mais un carrefour, une « étoile » et, comme on le voit bien à Rome, une place publique. Son génie est syncrétisme, son ordre est ouverture, son propre est de n'avoir rien en propre et de pousser à leur extrême des caractères qui sont, erratiquement, de tous les lieux et de tous les temps. Ce qui nous importe en lui n'est pas ce qu'il a d'exclusif, mais ce qu'il a, justement, de « typique » c'est-à-dire d'exemplaire.

NOTES

1. *Œuvres complètes* de Saint-Amant, éd. Ch.-L. Livet, Paris, 1855, tome 2, p. 140. Toutes les citations suivantes se réfèrent à cette édition, dont on a seulement modernisé l'orthographe.

2. p. 143.

3. *Ibid.*

4. Cf. *L'Univers réversible*, in *Figures*, Paris, 1966.

5. « Mais dont il suggère ainsi l'éventualité : « Et sa sœur se tenait loin, pour savoir ce qui lui arriverait » (*Exode*, 2, 4). Saint-Amant ne fait que développer les virtualités contenues dans cette proposition.

6. Telle que dans l'horreur d'une forêt épaisse
 Une biche craintive et que la soif oppresse
 Quitte à regret son faon, depuis peu mis au jour,
 Quand pour chercher à boire aux fosses d'alentour,
 Ayant au moindre bruit les oreilles tendues,
 On la voit s'avancer à jambes suspendues,
 Faire un pas, et puis deux, et soudain revenir
 Et, de l'objet aimé montrant le souvenir,
 Montrer en même temps par ses timides gestes

Le soupçon et l'effroi des images, funestes
Qui semblent l'agiter pour autrui seulement :
Telle fut Jocabel en son éloignement.

7. p. 164.

8. *Moïse sauvé* est en réalité divisé en douze *Parties*. On se permet ici, pour la commodité, de les nommer parfois, selon la tradition épique, *Chants*.

9. *Épreuves* est à prendre ici non pas dans le sens auquel se réfèrent le plus souvent les théoriciens du récit folklorique ou mythique (test probatoire), mais au sens passif de : danger ou malheur subi.

10. p. 146-147.

11. p. 143.

12. p. 162-163.

13. p. 190-191 (36 vers également).

14. L'archétype de ce genre d'excursus descriptivo-narratifs est évidemment le *Bouclier d'Achille* du Chant XVIII de l'*Illiade*.

15. D'où des expressions telles que : chêne *contrefait*, air *imité*, branche *feinte*, laine d'azur, *portrait menteur*, l'un *semble* hurler, la mer *semble* s'accroître, les monts *semblent* disparaître, on *croit* ouïr les cris et les sanglots. Il faudrait reproduire tout entier ce morceau, citons au moins les derniers vers :

Et, sans le beau rempart d'une riche bordure
De fruits, de papillons, de fleurs et de verdure
Qui semblait s'opposer au déluge dépeint,
Un plus ample ravage on en eût presque craint.
Les plus proches objets, selon la perspective,
Étaient d'une manière et plus forte et plus vive,
Mais de loin en plus loin la forme s'effaçait
Et dans le bleu perdu tout s'évanouissait.

16. Emprunté à Flavius Josèphe : cf. Préface, p. 143.

17. p. 114.

18. p. 140.

19. La comparaison est dans le texte (p. 257).

20. p. 286, 297, 229.

21. p. 230.

22. En Mésopotamie, cette fois. On remarque la constante opposition symétrique entre Égypte et Mésopotamie, Nil et Euphrate, Memphis et Babylone, dans le destin géographique du peuple juif.

23. cf. Préface, p. 140.

24. Ibid.

25. p. 167.

26. p. 298.

27. p. 300.

28. p. 305.

29. p. 310.

30. p. 192.

31. p. 193, 194, 198, 203.

32. p. 241, 242, 252.

33. Sur cette distinction, cf. « Frontières du Récit », in *Figures II*, Paris, 1969.

34. *Poétique*, 1460 a.

35. p. 140.

36. p. 250, 291, 311...

37. p. 152.

38. *Stendhal et les problèmes du roman*, p. 222.

39. p. 189.

40. p. 177.

41. p. 209.

42. p. 31,6.

43. p. 326.

44. p. 241.

45. p. 295.

46. La limite de la désinvolture étant peut-être atteinte par Cervantes, qui fait tout bonnement trouver dans la malle de l'aubergiste le manuscrit du *Curieux impertinent* : mais le procédé reste métadiégétique, et d'ailleurs redoublé comme tel, puisque le curé donne aux autres personnages présents une lecture orale du manuscrit ; l'histoire en est donc reçue par ces personnages comme le serait celle d'un récit second de forme classique.

47. p. 156.

48. p. 243.

49. p. 252.

50. *Commentaire des Tropes de Dumarsais*, p. 116 (Belin-Le Prieur 1818 et Slatkine Reprints, Genève, 1967).

51. p. 195, 199, 209.

52. p. 208, 311.

53. Il se trouve que c'est l'un des sens du grec métalepsis (l'autre étant « échange » ou « changement », d'où « emploi d'un mot pour un autre », - ce qu'on peut dire, évidemment, de n'importe quel trope). La métalepse de l'auteur ou du narrateur est proprement une figure de participation.

54. p. 218-219.

55. p. 197, 254.

56. p. 139.

57. p. 259.

58. p. 148.

59. On peut noter toutefois que ces deux césures symétriques divisent le poème à la manière d'un triptyque : un panneau central de six chants et deux volets latéraux de chacun trois chants. Figure encore accentuée par la disposition des épisodes métadiégétiques : les deux plus longs (*Moïse* et *Jacob-2*) aux deux ailes du panneau central (4 et 5, 8 et 9), les deux plus courts (*Jacob-1* et *Joseph*) se répondant sur les deux volets (2-3, 10-11). Les quatre épreuves se distribuent avec la même symétrie : *Crocodile* sur volet gauche après *Jacob-1*, *Tempête et les mouches* au milieu du panneau central, *Vautour* sur volet droit avant *Joseph*. Aux deux extrêmes, comme il se doit, exposition et dénouement. Cela peut se rendre par le schéma suivant :

On pourrait ainsi lire sous l'apparent désordre du récit un dessin, concerté ou non : celui du *texte*, qui ne se révèle qu'à distance : ce qui justifierait la référence de Saint-Amant à l'art de Le Nôtre. Rien n'est plus contraire à la loi, essentiellement transitive, du récit, que ces effets d'équilibre. Le Baroque est connu pour avoir introduit le mouvement dans la plastique et l'architecture : méditait-il, d'une manière plus secrète, de cacher la symétrie sous le mouvement ? C'est du moins ce que suggère, à l'analyse, ce récit dont la forme est, presque rigoureusement, en miroir. Mais il convient de rappeler ici que la symétrie est à la fois principe d'ordre et de vertige.

60. p. 147.

61. *Art poétique*, III, 261.

62. p. 38.

63. A. Chassang et Ch. Senninger, *Recueil de textes littéraires français, XVII^e siècle*, p. 71.

64. A. Adam, *Histoire de la Littérature française au XVII^e siècle*, tome 2 (1951), p. 67 : « On ne lit plus, on ne peut plus lire *Moïse sauvé* ».

65. L'importance des « épisodes » dans le poème épique est déjà proclamée par Aristote sur l'exemple homérique : « la longueur de l'épopée tient aux épisodes » (*Poét.* 1455 b). Mais il s'agit pour l'essentiel d'épisodes intradiégétiques ou de récits seconds homodiégétiques qui ne compromettent pas l'unité d'action, jugée aussi nécessaire à l'épopée qu'à la tragédie (*Poét.* 1459 a). Les épisodes Jacob et Joseph de *Moïse sauvé* sont à cet égard tout à fait étrangers à l'esprit de l'épos classique, et très voisins, en revanche, des procédés de diversion du roman baroque : rappelons par exemple que l'action centrale de *Astrée* n'occupe qu'un dixième du texte.

AUTEUR

GÉRARD GENETTE

Maître-Assistant à l'École Pratique des Hautes-Études (Paris)